

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Un'esperienza di "teatro" musicale¹

di Domenico Guaccero

1. Come e più di qualsiasi altro "genere" musicale, il teatro d'opera (opera lirica, dramma musicale, teatro in musica) ha conosciuto continui tentativi di "riforma": le esigenze del *nuovo* operarono ai tempi di Marcello (*Il teatro alla moda*) e di Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*), come ai tempi di Gluck, Rossini, Wagner, Debussy. Le strutture formali e tecniche di base restavano però più o meno inalterate, sia per quel che riguarda la *Gesamtkunstwerk*, l'unione di vari e in certo senso eterogenei tipi di far arte, sia per quanto riguarda il taglio dell'opera d'arte e la tecnica nelle singole arti concorrenti. La tradizione aveva consegnato ai compositori dell'epoca espressionistica delle costanti tecnico-formali, le quali interagivano con il pensiero creativo dei singoli compositori: l'elemento sonoro (musica e testo) prevaleva, come valore d'arte, sull'elemento visivo (scene, luci, persone); nell'elemento sonoro prevaleva la musica, e il testo, quando agiva senza musica, aveva funzione di connettivo non artistico; l'azione era basata su una "storia", con personaggi e cantanti che agivano da personaggi, con *univocità gerarchica* fra musica, testo-gesto e scena (in un punto ascoltiamo una melodia, cui corrisponde un senso logico-poetico, un gesto e un'ambientazione scenica); il modo di partecipare all'evento artistico era unidirezionale e gerarchico (azione degli artisti e ricezione degli spettatori, prospettiva unica e frontale degli eventi). Alcune deviazioni da tali costanti, avvenute nei tre secoli da Monteverdi a Debussy, non influivano sulla base tecnico-formale, perché non venivano a costituire "valori d'arte": il predominio scenografico nel sei-settecento (con ardite intuizioni non meramente spettacolari, come la "prospettiva d'angolo" e il *palcoscenico girevole*) avveniva a scapito della musica, e il parlato del *Singspiel* era soltanto giustapposto alla musica, così come i testi poetici del Metastasio e di Wagner erano indifferenti alla musica, al pari dei più impoetici "libretti".

Dopo, e accanto le sintesi di Wagner, Debussy, Berg, i compositori d'opera o si mantenevano fedeli, grosso modo, alla tradizione tecnicoformale collaudata da secoli, o sperimentavano nuove strutture, un nuovo modo di connettere le varie "arti" in un insieme coerente. (Ovviamente parliamo qui di *storia del linguaggio e della tecnica* e di un particolare *genere*, il teatro musicale, che pertanto almeno condiziona il pensiero e l'espressione dei singoli autori nelle singole opere: non possiamo e non ci preme dir niente sul valore propriamente estetico ed individuale delle singole opere). All'interno di questa tradizione (prevalenza della musica, univocità e gerarchia fra gli elementi e nella percezione, azione come "storia") gli autori muovevano soluzioni di mano in mano originali: la linea Musorgskij-Debussy, assunzione del melos folkloristico e neomodale, continuava per Janacek, de Falla, Bartók, Ravel; Puccini immetteva organicamente il "quotidiano" e la presentazione di "quadri" (vedi la *Bohème*) al posto del "mitico" e dello sviluppo di caratteri; l'ultimo Verdi costituiva un punto di riferimento obbligato, non tanto per una sintesi del linguaggio o della struttura dell'opera, quanto per il modo con cui un linguaggio e una struttura, aggiornati per quel tempo, erano sottilmente condotti alla sintesi espressiva. Così, sempre dentro la tradizione, intesa nell'accezione sopra indicata, e rinnovando a vari livelli i particolari del linguaggio operistico, oltre che presentando *idee* ossia intuizioni particolari² del far teatro musicale, si movevano Strauss, Busoni, Prokofev, Hindemith, Petrassi, Dallapiccola, Britten.

La sperimentazione di strutture radicalmente nuove avveniva in particolare nell'ambito dell'espressionismo, tra 1910 e 1935 circa, e si accompagnava alla più radicale sperimentazione della sintassi musicale, la tecnica dodecafonica, e alla più radicali teorie scientifico-sociali. Stravinskij conduceva negli stessi anni esperienze nella stessa direzione, puntando sulla agibilità di uno spettacolo (*Histoire, Noces, Renard*) e sull'elemento ritmico-gestuale. In sostanza queste esperienze di nuovo teatro musicale seguivano il processo di tutte le arti che vi davano mano in quegli anni: l'enucleazione autonoma degli elementi costitutivi delle varie arti. In musica individuazione autonoma del ritmo e del timbro, in pittura (e altre arti della visione) individuazione della luce (colore), degli spazi (masse, pieni e vuoti, superfici), e dei *ritmi* lineari, nella poesia

¹ TB: in *di Domenico Guaccero*, cit., pp. 147-166, collazionato con la prima stesura (antecedente anche alla prima edizione), conservata presso l'AG in quattro copie dattiloscritte, una delle quali è l'antigrafo (con correzioni autografe) delle altre tre; esse contengono, oltre che varianti minime, prime lezioni poi modificate dall'autore (se ne dà conto nelle note editoriali che seguono) e stesure più lunghe delle note n. 10 e 17 (vedi). IE (incompleta, manca il cap. 4) in *Il Verri*, n.s., n.21, 1966, pp. 126-140.

² Sul concetto di *idea* come l'intuizione irripetibile, e perciò "eterna", del compositore, vedi A. Schonberg, *Style and idea*, New York 1950, trad. it. 1960, specialmente dove l'idea viene così esemplificata. «Rispetto a tutto lo sviluppo della meccanica, uno strumento come un paio di tenaglie può sembrare semplice ... L'idea di fissare il punto d'incrocio dei due bracci ricurvi in modo che i due segmenti più piccoli della parte superiore si muovano in direzione opposta dei segmenti più grandi della parte inferiore ... questa idea non può essere nata che dalla mente di un genio ... Lo stesso strumento può cadere in disuso, ma l'idea che gli sta dietro non potrà mai tramontare. In ciò sta la differenza fra un mero stile e una vera idea» (p. 50). Non mi pare ci si debba attenere a una precisa e uniforme terminologia nei vari saggi di Schonberg, e dà ciò inferire, come fa L. Pesralozza nel densissimo saggio introduttivo all'edizione italiana, la "idealisticità" o la "extrastoricità" mistica, superomistica della nozione di *idea (musicale)*, bensì più semplicemente il momento soggettivo e originale della creazione artistica a dialettico confronto col momento oggettivo e sociale, il linguaggio corrente e *à la mode*, cioè lo stile. (Lo stesso termine *stile* può essere, in altra accezione, la lingua di un aurore in una data opera o in un dato periodo).

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

individuazione del suono, della connessione e sconnessione sintattica del *segno* grafico. Generalmente non necessita univoca di concretare i vari elementi in figure-sostanze: il tema musicale, la figura pittorica o mimica, l'immagine poetica. (Da ciò non deriva necessariamente l'assenza di *figure* e nemmeno la impraticabilità definitiva di figure-sostanze).

Gli esempi radicali di teatro musicale espressionista, *Erwartung* e *Die gluckliche Hand* di Schönberg, e d'altra parte *Mahagonny* di Weill, sono su questa linea di contrappunto autonomo di tutti gli elementi audiovisivi. *Wozzeck* e *Lulu* di Berg inglobano tutti i possibili elementi, film compreso, e accentuano la tecnica della sequenza, per quadri chiusi, fra le varie scene.³ Il teatro non musicale interviene con preziose indicazioni: Pirandello, Piscator, Mejerchol'd, Brecht. L'orientamento generale dell'arte non è più "gastronomico", evasivo, dilettevole: "l'arte responsabile si orienta verso criteri vicini alla conoscenza, come l'esatto e l'inesatto, il giusto e lo sbagliato"⁴ scriverà Adorno nel 1938, ma già nel '34 Brecht aveva posto come tema alla sua arte quello di "combattere la menzogna e l'ignoranza" e di "scrivere la verità".⁵ Nel contempo crisi del personaggio-sostanza e della "storia drammatica", con impostazione, sviluppo e soluzione (Ionesco), e crisi dei rapporti opera-pubblico, autore-opera, crisi dell'ambiente scenico (Pirandello). L'autenticità è da trovare solo in questo nodo di problemi? Certo, per il teatro d'opera sono più facili le tentazioni a mantenersi nella tradizione (intesa come semplice conservazione), perché da un lato un mondo non originale può "passare" attraverso la gastronomicità della musica, dall'altro una musica di nessun interesse, espressivo o sintattico, può appoggiarsi alla "storia", al "fatto", al "contenuto". All'"operista" si perdonerà più volentieri un linguaggio musicale trito e inattuale, perché compensato dal sangue bollente della "vis drammatica" e dal "senso del teatro".

Libero ciascuno di cercare (e trovare) la propria autenticità dove e come pare, ho dovuto pormi da quella prospettiva, quella del "teatro" musicale dopo gli espressionisti e dopo Ionesco, Pirandello, Brecht, quando mi sono imbattuto nel problema dell'opera in musica, come fatto sociale e artistico generale e come fatto compositivo personale.

2. Le virgolette che nell'intitolazione di questo saggio inquadrano la parola "teatro" stanno appunto a significare la nominalisticità del termine, usato da me allo scopo pratico di designare quell'insieme di modi di far arte i quali hanno concorso (e concorrono) a formare quel tipo composito di arte che è il teatro di prosa: parola, mimica, scene e luci (arti figurative) e azione. Avrei dovuto indicare tutti i singoli elementi che entrano, autonomamente seppur relazionatamente, a far parte dell'"opera d'insieme" che è già teatro, aggiungendovi poi l'elemento musicale. Non ho saputo inventare nessun termine nuovo da sostituire onnicomprensivamente a "teatro musicale" (si potrà dire "opera d'insieme"? la terminologia verrà dalla pratica) e ho così ripiegato sulla convenzionalità del termine: "teatro" (tutti gli elementi che fan parte del teatro di prosa) musicale (più la musica). S'intende perciò che quanto mi occorrerà di dire in seguito si riferirà alla *via radicale* e non a quella tradizionale (conservativa) del teatro musicale. Certo questa via radicale non mantiene molto della struttura tecnico-formale dell'"opera lirica" o del "dramma musicale", e vedeva giusto Brecht quando affermava nel suo *Saggio sull'opera*: «oggi ci si può anche chiedere se l'opera non si trovi ormai in condizioni tali che ogni ulteriore novità porti non più al rinnovamento di questo genere, ma addirittura alla sua distruzione». ⁶ E indicava, allo stesso luogo, con visione estremamente chiara dei possibili sviluppi, come "l'irruzione dei metodi del teatro epico nell'opera ha per conseguenza maggiore una radicale separazione degli elementi».

Come il timbro, l'intensità e l'altezza (dimensioni *fisiche*) e la disposizione nel tempo (dimensione *sintattica*) per la musica, così la parola (e le sue dimensioni), la mimica e l'elemento visivo (e le loro dimensioni), infine l'azione (dislocazione spaziale, involgimento del "pubblico" nell'azione, -la possibile evoluzione di "personaggi") diventano tutti *dimensioni dell'opera d'insieme*. Pertanto, non solo "separazione degli elementi", come dice Brecht, ma *contrappunto*, successivo o simultaneo, di tutti o alcuni fra loro. Aggiungiamo che, coerentemente, ogni elemento porrebbe e dovrebbe muoversi secondo un contrappunto delle proprie dimensioni, distribuite e tratte al movimento dallo spazio-tempo in cui si iscrive l'opera. Non più l'elemento musicale a trascinare e primeggiare sugli altri, ma tutti gli elementi di volta in volta che diventano "parte principale": non è chi non veda la strettissima analogia con il contrappunto musicale classico, ove il "tema" passava continuamente da una voce all'altra e non esisteva la bipartizione rigida di voce *melodica*, quella superiore, e voce *d'accompagnamento*, quella inferiore.

³ Vedi sul fondamentale apporto dell'espressionismo, in particolare di Schönberg, L. Nono, "Appunti per un teatro musicale attuale", in *La Rassegna Musicale*, n. 4, 1961, numero speciale dedicato a *Problemi della musica, oggi*. Su Stravinskij vedi di R. Vlad, oltre l'omonimo libro, l'esauriente saggio *"The Rakes Progress* di Stravinskij ultima opera classica", in *La Rassegna Musicale*, n. II, III, IV, 1962, specie a p. 253.

⁴ T. W. Adorno, "Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto", in *Dissonanzen*, Gottingen, 1958 (2a ed.), trad. it. di G. Manzoni, Milano, 1959, p. 9.

⁵ "Cinque difficoltà per chi scrive la verità", in *Teatro*, Torino, 1961, vol. I. Il contrasto fra *bellezza e verità* era stato affrontato da Schönberg (*Hamwielehre*, Vienna 1922, ma la prima redazione è del 1911) in questi termini: «La bellezza comincia ad esistere dal momento che le persone improduttive cominciano a sentirne la mancanza: prima non esisteva, perché l'artista non ne ha bisogno, gli basta la veridicità. La bellezza si dà all'artista, che non l'ha voluta perché ha aspirato solo alla veridicità» (pp. 410 e 411 della traduzione italiana, Milano, 1963, trad. di G. Manzoni).

⁶ Op. cit., p. 157. Sul "destino del melodramma" e sulla separazione degli elementi costitutivi della tradizione vedi anche G. Dorflès, *Il divenire delle arti*, Torino, 1957, p. 209.

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Da qui derivano altre conseguenze: 1) non solo separazione degli elementi, ma anche nuova integrazione, con rapidi passaggi da l'uno all'altro, con possibilità di vederli agire da soli, a due, a tre e così via; 2) non giustapposizione meccanica di un elemento ad un altro (ad una zona in musica segue una zona parlata, cui segue una zona mimica e così via), ma fluire e intersecazione continui, alternati a zone con netta *delimitazione degli elementi*; 3) possibilità di far agire *solo* alcune dimensioni di un elemento (ad esempio le "intensità" dell'elemento musicale) in concomitanza con alcune dimensioni d'un altro elemento (ad esempio il colore dell'elemento pittorico o la linea cinetica, svincolata dalla plastica, nell'elemento mimico), 4) possibilità di combinare organicamente, direi all'origine, due dimensioni di due diversi elementi, come quando isolo dalla sua referenza logica il "suono" della parola e lo tratto come dimensione musicale, come frequenza- timbro.

Non possiamo certo disconoscere che ogni "arte" ha il suo proprium tecnico, che la dispone ad alcune strutture e ad alcune espressioni, e la nega ad altre: ma ormai dovrebbe anche essere chiaro che, se le singole "arti" sono specificate per principio dai loro *media* fisici, questi sono assunti a costitutivi di quell'arte solo per una consuetudine storica, non essenziale. Ed ecco, per un'evidente petizione di principio, espellere dai confini di un'arte, la pittura ad esempio, quello che la storia ci ha abituato a non vedervi, e giustificare quest'espulsione col principio che altrimenti verrebbe tradito il medium fisico di quell'arte! In sostanza noi prima definiamo cosa *vogliamo* che sia la pittura (o cosa ha *voluto* la storia), basandoci aprioristicamente su una limitazione "fisica" di quel tipo di far arte, e poi, ci mancherebbe altro!, espelliamo da quell'ambito ciò che non vi abbiamo fatto entrare prima!⁷ E allora come "definire" il rilievo che si staglia su una "pittura" o il vuoto (il silenzio) che scava una "scultura"? E a quale "arte" assegnare una pagina di Cummings o *Omaggio a Joyce* di Berio? La teoria di Susanne K. Langer, che postula per ogni arte una "primary apparition" (per la musica è il "virtual ti me") e pone in relazione le varie arti mediante la "primary apparition", di un'arte, che diventa "secondary apparition" d'un'altra,⁸ ha valore generale fin quando parla delle "arti" codificate dalla tradizione e in quando generalizza. «We find then that the primary apparition of any may appear as secondary in another, and that in the arts generally all space is plastic space, all time is musical time, all impersonal forces are balletic, ... all events poetic». D'accordo. Ma come essere poi d'accordo, quando afferma: «the poetic creation counts only indirectly in a song, in exciting the composer to compose it», oppure: «every work has its being in only one order of art; compositions of different orders are not simply conjoined, but all except one will cease to appear as what they are» (ma anche l'arte dominante non è più quella che sarebbe stata senza l'intervento degli altri componenti)? La Langer conclude, per il nostro problema, che «opera is music» e che "music ordinarily swallows words and action creating opera». "Ordinarily": ma, anche ordinariamente, proviamo a togliere (o a lasciare insignificanti) i testi d'un canto gregoriano, d'un madrigale di Gesualdo o del *Coro di morti* di Petracchi, e la musica non avrà, essa, significato (oppure avrà un altro significato, come, a parte, avranno significato autonomo i testi di Ambrogio, di Petrarca e di Leopardi).

Ripetiamo: l'entificazione delle operazioni d'arte in "arti", tout court, impedisce la visione di opere d'arte, in cui le varie arti (e le loro dimensioni) siano "voci" dell'"opera d'insieme". Anche la legittima suddivisione in arti che operino in due campi diversi come *spazio* e *tempo*, talché il "teatro" musicale è percepito come una totalità audiovisuale, può divenire troppo schematica se non si guarda al continuo "spazio-tempo" quasi come a due direzioni ortogonali: lo spazio, ove prendono corpo gesti, scene, luci, che viene attraversato e trascinato dal tempo, ove prendono corpo (*ordinarily*) musica e parola. Ma qui, nell'opera di teatro, musica e parola hanno una loro dislocazione spaziale, ancor più naturalmente che nelle attuali pratiche musicali "stereofoniche" e negli esperimenti di connessione prelogica "parola (fonema)- musica". (Questa seconda pratica può trovare una valida pezza d'appoggio in tutte le teorizzazioni attuali, vedi Cassirer ad esempio, che pongono gli originari concetti linguistici, forniti beninteso d'un loro significato, come anteriori ad una separazione fra razionale e emozionale. In questo senso l'unione di testo e musica non sarebbe attività di "artifex additus artificii", ma un'attività creativa che terrebbe conto, all'origine, dei *valori significanti del suono*: suono che potrebbe essere quello desunto da un fonema, da una parola o inventato, e proseguito in suono strumentale; significato che potrebbe essere quello della parola parlata, inventata o no, o quello d'un "suono complesso" assunto come parola, con senso denotativo. Tutto ciò è ampiamente legittimato nel teatro).

Ma quello che è costitutivo del teatro (musicale) non è la mera attività creativo-percettiva delle funzioni di udire (suoni e significati logici) e vedere (mimiche e scene), ma il "vivere dentro" un'azione. Il teatro, cioè, è azione. Sia che si consideri un teatro dimostrativo o un teatro evocativo, secondo la distinzione di Brecht, il tessuto audiovisuale deve essere tenuto insieme da una trama d'azione. La trama, come in una stoffa, appunto. Anche se faccio teatro, al limite, utilizzando come elemento sonoro i suoni che comunemente un pianista avrebbe prodotto e come elemento visivo i gesti che, magari stilizzati e con intenzione seconda, quel pianista esegue (è il caso del teatro gestuale da Kagel a Schnebel a Stockhausen a Bussotti a Chiari),

⁷ Sul valore del medium fisico per l'interrelazione delle arti, vedi Dorflès, op. cit., pp. 57-72. Le indicazioni di H. Focillon (*Vie des formes*, 1955) sono, secondo me, illuminanti, anche se legate al concerto della primarietà e dei limiti delle arti maggiori: «Ainsi le constructeur enveloppe, non le vide, mais un certain séjour des formes. ... Il est géomètre quand il dessine le plan, mécanicien quand il combine la structure, peintre pour la distribution de ses effets (de lumière), sculpteur pour le traitement des masses. C'est ainsi qu'il existe une sculpture exactement conçue pour l'architecture. ... de même, une sculpture qui emprunte ses effets à la peinture et presque sa technique» (p. 38). È forse superfluo ricordare che il colore è "lumière"?

⁸ *Problems of art*, New York 1957: «What is the primary apparition in plastic art - virtual space - may appear as a secondary apparition in music, whose essential stuff is virtual time. There are spatial effects in music; and carefully study - not fancy - shows that these are always effects of virtual, not actual, space, with the characteristics which painters and sculptors call "plastic"» (p. 83).

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

anche in questo caso al suono e al gesto deve essere sotteso un nuovo senso, quello di un'azione. E in effetti anche dal punto di vista sensoriale, non ci si può limitare ai sensi dell'udito e della vista, quando si paragoni[no] in essere dimensioni complesse come quelle della musica e della figurazione tridimensionale contemporaneamente: deve intervenire un senso "stereognosico", un "senso della struttura spaziale", quasi tattile.⁹ L'elemento "azione" può riferirsi fisicamente al complesso delle "azioni" degli interpreti in rapporto alle percezioni (*e alle azioni*) del pubblico; può riferirsi, partendo dall'insieme delle operazioni delle varie arti concorrenti *visto dal solo punto di vista dell'azione*, al senso e al significato strutturale che quest'insieme deve possedere, perché sia veramente una totalità e non una sequenza devitalizzata.

In questo senso possiamo "astrarre" l'azione, anche prima che si cali negli elementi audiovisuali, e la possiamo configurare come "vicenda", vicenda che può essere, in primo luogo, o articolazione d'un evento, concretizzato in personaggi e in una storia (anche se gli attori non "incarnano" i personaggi e se ne fanno soltanto mediatori verso il pubblico), o articolazioni d'un motivo, senza legame a una storia e a concretizzazioni fisse in attori e personaggi. Nel secondo caso, che è senza dubbio più aperto, più esposto a sollecitazioni "d'avanguardia", sono evidenti i pericoli del vitalistico, dello *happening*, un "quotidiano", che, per non avere i limiti e la misura di Puccini o di Ionesco, dovrebbe essere sempre sorretto dall'invenzione e dal mito del miglior Cage o dal più coraggioso, iconoclasta disfrenamento. Non è tanto la non previsione *verso* il futuro nel far musica e "teatro" (lungo la direttrice del tempo), quanto la non previsione attuale, momento per momento (quell'abilità improvvisativa, acquisita *preventivamente* con lunghi esercizi, come accade proprio agli artisti Zen: insomma, il "mestiere", un mestiere profondo), è questo che dobbiamo rimproverare a certi cageani. La continuità, ossia la totalità dell'azione, non significa "opera chiusa", opera prevista, in tutto o in parte, ma, proprio secondo alcune prescrizioni di Cage, *process*, basato sul principio *dell'originalità assoluta* degli eventi, come opposto a "object". Ma anche qui non è possibile assolutizzare il "processo" e apporlo all'"oggetto": l'opera, anche quando è chiusa e non è fondata sul principio della non ripetizione (assoluta), non è mai oggetto reale, semmai è oggetto virtuale, un *processo che tende a farsi oggetto*. Oggetto e processo sono in sostanza termini dialettici, e dimenticare la loro qualità dialettica conduce ad affermazioni opposte e parziali: il "nuovo", inteso come un "nuovo" di fatti (mai una ripetizione, originalità continua di trovate, ecc.) e non un "nuovo" di relazioni, finisce per appiattirsi nel suo contrario.¹⁰ L'ideologia del "nuovo" entra di diritto nei problemi del teatro musicale, proprio perché la riforma radicale del teatro sotto l'aspetto tecnico-formale, in particolare la riforma dell'"azione" teatrale come struttura, è legata intimamente alle tendenze di "nuovo" ideologiche e sociali. Anche quando Cage afferma che il suo intento nello scrivere musica è di eliminare gli intenti, deve egli stesso ammettere che anche questo intento non è raggiunto al cento per cento (cioè è rimasto un residuo di intenti al di fuori di quello di eliminarli tutti) e che almeno in tal modo si viaggia nella "direzione generale". Si segue insomma *l'intento* della vita. Se è vero che la connessione con la vita è ineliminabile, in che senso deve e può valere il "nuovo", formale e ideologico, in che senso vale la comunicazione e, nel caso del teatro musicale, la comunicazione col "pubblico"?

Senza pretendere di discutere ed esaurire il problema, possiamo limitarci a parlo in questi termini: posto l'uomo e la sua concezione del mondo come processo e non come stato, il "nuovo" è una "tendenza", un continuo trascendersi. Ora, questo trascendersi può essere visto o in senso *estensivo* (quantitativo, temporale, di pensiero discorsivo) o in senso *intensivo* (qualitativo, di valore, di metafora mitico-linguistica). È evidente che si tratta di due tendenze divergenti, ma proprio per questo interagenti: cioè esse non si presentano isolate nella nostra concezione e nella nostra esperienza del mondo, ma collidono e la "realtà vivente" è appunto una relazione delle due forze, una orizzontale, nel senso del tempo, e una verticale, nel senso del valore.¹¹ La risultante di questo parallelogramma di forze può tendere a coincidere con l'una o l'altra delle forze componenti, a seconda che ciascuna di queste sia più o meno estesa: il raccorciamento o addirittura l'eliminazione di una di queste due forze presenta un "nuovo" deformato e anchilosato, quello "quantitativo", materiale, irreversibile della "caccia alle

⁹ G. Dorfles, op. cit., p. 128.

¹⁰ Un compendio di quel che Cage intende per "processo", "oggetto", "originalità", "sperimentalismo", "opera aperta", "connessione fra arte e vita", ecc. è "Interview with Roger Reynolds", pubblicata in *John Cage*, Edition Peters, Paris, 1962.

¹¹ Si deve a Ernst Cassirer una precisa formulazione intorno alla direzione estensiva del pensiero logico-discorsivo e quella intensiva della metafora miricolinguistica (in *Philosophie der symbolischen Formen* e, più particolarmente, in *Sprache und Mythos*): in "Mito e valori" (*Nuovi argomenti*, n. 37, marzo-aprile 1959) Cantoni scrive (p. 11): «Il valore si genera storicamente, ... ma afferma il proprio diritto alla vita in un atto di ribellione contro la storia che l'ha generato». Sulla difesa operata dal simbolo mitico contro il "terrore della storia" (diremmo il "terrorismo della storia"), vedi sullo stesso numero il lungo studio di E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*. Dell' esigenza di introdurre un elemento di "valore" nella poetica del "nuovo", come informazione quantitativa, si fa portavoce G. Dorfles, in *Simbolo, comunicazione, consumo*, Torino, 1962, p. 39. Sul "nuovo" e sull'"originalità" Schönberg si è espresso con sufficiente chiarezza perché venga considerato un "avanguardista" alla ricerca d'effetti (vedi *Harmonielehre*, cit., ed. it., p. 302 e *Style and Idea*, cit., ed. it., p. 39). La stessa illuminata cautela è in Berg ("Il problema dell'opera", in L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*): «L'impiego di mezzi "contemporanei" ... garantisce soltanto che un'opera simile sia conforme ai tempi moderni».

[N. d. C.: l'antigrafo dattiloscritto della prima stesura, anch'essa dattiloscritta, reca un proseguimento manoscritto della nota, non più accolto dall'aurora, riportato qui di seguito:

«Un tipico "nuovo", che è fuori moda, perché si oppone allo stile in voga presso la classe dominante e non perché non sia proiettato verso il futuro, è acutamente indicato da L. Ronga nell'opera di Bach (*Bach, Mozart, Beethoven*, Venezia, 1956).»

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

invenzioni",¹² oppure quello "qualitativo", fuori della base tecnica, dei *revivals* (nel tempo!), anzi che della discesa alle Madri e della continua creazione dei valori.

Il "teatro" musicale non può evidentemente opporsi al "regresso dell'ascolto" se non rifiutando un "nuovo" meramente tecnico-formale, favorendo nel pubblico la tendenza critica e combattendo, contemporaneamente, la tendenza alla de-concentrazione, di cui parla Adorno.¹³ Il pubblico, cioè, deve non essere *spettatore*, disinteressato ed onnivoro, ma deve poter *partecipare* all'azione, deve in certa misura cessare di essere "pubblico". S'intende che questa partecipazione deve differenziarsi da quella crudamente ironizzata da Brecht di "spettatori quasi immobili", che "sembrano tendere ogni muscolo come in un grande sforzo" e "non guardano, fissano: e neppure ascoltano, ma sono tutt'orecchi". Quando si voglia adottare la sola tecnica della "dimostrazione" brechtiana (l'attore che non si immedesima nel personaggio e non vuole suggestionare il pubblico, ma farsi mediatore verso il pubblico) bisogna però voler usare l'intera metodologia del "teatro epico", ossia *l'intenzione didattico-logica e l'ideologia della verità interamente posseduta e di cui ci si serve a fini di lotta immediata*. Al proposito, paiono opportune queste osservazioni critiche:

1) l'uso esclusivo del metodo "dimostrativo", come opposto a quello "evocativo", può limitare il repertorio tecnico (nel teatro possono darsi eventi che sono presentati e percepiti in tempo reale, a cui il pubblico partecipa in quel momento, come un'improvvisazione, un dibattito, una conferenza, senza che lo "star dentro" l'azione implichi un partecipare evocativo o acritico);

2) il "possesso" della verità e non il moto *verso* la verità (ideologica) frena il processo critico e prevede nel pubblico una connivenza pseudoriruale;

3) il compito di lotta che può porsi l'opera d'arte vale limitatamente ad altre azioni extraartistiche, politiche, economiche, sociali, che si propongono specificamente, e talora in contrasto con l'arte, di trasformare il mondo (spesso l'arte politicizzata è *Ersatz* della specifica azione politica; Gramsci, *Il materialismo storico e la filosofia di B. Croce*, p. 253: per molti intellettuali «pare che basti il 'dire' [...], ma l'anima non si salva per solo dire. Ci vogliono le opere, e come!»).

Il passaggio da pubblico-massa a co-interpreti è in funzione di modificazioni nella società, sulle quali può, per suo conto, influire la modificazione dell'arte. "Nello stato in cui si trova - scrive Brecht in *Breviario di estetica teatrale* - il teatro mostra la struttura della società (quella riprodotta sulla scena) come non influenzabile dalla società (quella seduta nella sala)". Il mutamento da "pubblico" (entro e fuori la sala) a "co-interprete" implica il mutamento (sociale) da *massa*, con sovrastante e distinto apparato, a *comunità*, con interscambio fra le varie zone del collettivo e valorizzazione delle singole personalità.¹⁴ I miti, d'ogni genere, non ci sembrano oggi poter fondare, o contribuire a fondare, alcuna comunità nel teatro, perché essi hanno perso, *nel teatro*, la loro validità rituale che legava la partecipazione di officianti (gli "attori-preti") e di co-officianti (gli "spettatori- fedeli"). I quali riti non erano mere cerimonie illusionistiche, bensì delle vere forze pratiche ed eventualmente delle tecniche precise atte ad operare nel quadro della già precedentemente costituita comunità d'intenti. Ma probabilmente il solo fatto di liberare, oggi, un ceno numero di persone dalla "magia nera" del livellamento passivo, senza scelta e senza intervento "presente", della televisione (già andare al cinema comincia a diventare oggi liberazione e scelta), questo solo fatto costituisce una specie di "rituale profano" il cui mito positivo può essere la critica e la libertà dell'uomo.

3. I problemi specificamente sociali ed economici del teatro d'opera possono, per proprio conto, contribuire alla soluzione dei problemi espressivi e linguistici. In primo luogo: qual è il mercato corrente dell'"opera lirica"? Senza stare a citare documentazioni e statistiche (parliamo in specie per l'Italia), possiamo decisamente affermare che è un mercato ben più contratto, quanto a presenze di spettatori, del teatro di prosa. E abbiamo detto tutto. La situazione economica degli Enti lirici non è più rosea: solo un massiccio intervento dello Stato salva (o tenta di salvare) le situazioni fallimentari. Parassitismo, quindi, e economia protetta quant'altra mai. Cosa viene protetto, e questo è il bello, lo sappiamo: il "repertorio" (salvo eroiche eccezioni). Vale a dire, non la conservazione con criteri filologici e storici come viene attuata nei musei, ma la conservazione pura e semplice, affidata alla tradizione "di mestiere" degli interpreti. La quale, non rinnovata da una spinta creativa interiore, si logora e logora le stesse opere che dovrebbe conservare. Il divo-atleta richiama su di sé l'attenzione che il pubblico dovrebbe dedicare alle opere, e i rinnovamenti, le riforme, si sbizzarriscono sugli scenari: la mercificazione domina e il cantante vale se lavora in esclusiva per un teatro (il suo "prezzo" cresce proporzionalmente), lo "spettacolo" vale se per la stessa opera di repertorio ogni anno c'è uno scenario nuovo. Anche qui, tant'è la violenza della storia, abbiamo finalmente un "nuovo!".

¹² L. Mumford, *Arte e tecnica*, Milano 1961, p. 57 e p. 81: «Nella macchina scelta, libertà, valutazione estetica sono trasferiti dal procedimento, in cui potrebbero aver luogo in qualsiasi momento, allo stadio iniziale della progettazione. Fatta la scelta una volta per tutte, qualsiasi ulteriore interferenza umana... può rendere impura la forma e guastare il risultato». Sembra la descrizione della tecnica seriale-strutturalista: ma anche del procedere dei cageani: cercare sempre e soltanto nuovi "progetti", nuove "trovate", nel "materiale", senza interferenza umana (liberazione del materiale) *durante* il procedimento.

¹³ Op. cit., p. 35 e segg.

¹⁴ Cfr. R. M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, trad. it. Torino, 1952: «Siamo dunque sinceri. Non abbiamo più un teatro, così come non abbiamo più un Dio. Perché per l'Uno e per l'Altro, occorre una "comunità"». Sul "comfort" che isola e assimila i propri utenti al meccanismo, vedi W Benjamin, *Angelus Novus*, trad. it. Torino, 1962, p. 107 e passim.

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L'opera lirica è quindi, in termini puramente economici, un investimento in perdita, un'impresa fallimentare, da cui, giustamente, rifugge un capitalista appena avveduto. E non c'è da farsi illusioni: il cinema, con la sua rete imponente (malgrado le recenti gravi flessioni) di sale, con l'enorme vantaggio della riproducibilità in copia delle pellicole, con i bassi prezzi, relativamente all'opera lirica, dei biglietti d'ingresso alle sale, recluta masse di spettatori a tutti i livelli sociali e può essere una vera industria, dove affluiscono capitali recuperabilissimi. È qualcosa di socialmente vivo, e lo scotto da pagare all'industria (la marea dei films non artistici) è riscattata in parte dalle opere d'arte, diffuse per un numero di spettatori incomparabilmente maggiore che mai un teatro abbia sognato. Eppure il cinema perde ogni giorno terreno dinanzi alla macchina domestica della televisione, un moloch più grande perché, specie in Italia, monopolistico e blandente.

E anche la televisione è un affare: milioni di persone pagano il prezzo di sei poltrone all'Opera e fruiscono di trecentosessantacinque spettacoli all'anno (a domicilio!), l'"impresa" allestisce due spettacoli giornalieri, ma da un'unica sede, con un unico impianto, sfruttando e migliorando le tecniche a basso costo del cinema (copie, riprese dirette), assorbendo capitali dagli utenti (spettatori, inserzionisti ecc.) e remunerando i "lavoratori dello spettacolo" in ragione diretta all'amplessissima, capillare diffusione assicurata.

Può in queste condizioni il teatro, e il teatro musicale, giustificarsi in termini di pura richiesta mercantile? Affatto: esso *deve*, come tale, sparire. L'equivoco scomparirebbe, quando nella gestione dei Teatri d'opera s'uscisse dalla mentalità mercantile *pura* e quando questa non piegasse ai suoi presunti scopi il significato e i metodi sociali e estetici del teatro. Se il teatro non ha più valore di merce, le opere, gli autori, gli interpreti non dovrebbero più essere adoperati come merce, almeno nel senso classico, mercantilistico, della parola. Ecco perché sono solo parzialmente d'accordo con Adorno, per lo specifico problema del teatro di musica, quando afferma che «tutta l'attuale vita musicale è dominata dalla forma di merce: anche gli ultimi rimasugli precapitalistici sono ormai stati rimossi». ¹⁵ In effetti non solo di eliminazione di rimasugli capitalistici si deve parlare, ma di una intensificazione al limite degli aspetti capitalistici nella vita musicale, particolarmente laddove l'industrializzazione ha eliminato e modificato radicalmente le civiltà contadine. La merce è «qualsiasi bene, *normalmente* destinato allo scambio piuttosto che all'uso diretto», ma «il rapporto quantitativo tra cose che noi chiamiamo valore di scambio è in realtà soltanto una forma esterna del rapporto *sociale* tra i proprietari di merci»: pertanto «la materializzazione dei rapporti sociali», che impedisce la visione dei sottostanti rapporti tra uomo e uomo, «è il cuore e la sostanza della dottrina di Marx sul feticismo». ¹⁶ E come dice lo stesso Sweezy, se Marx ha trascurato di trattare il problema dei "bisogni" dei consumatori lo ha fatto perché «la domanda effettiva è soltanto in parte una questione di richiesta dei consumatori. Ancor più importante è il problema basilare della distribuzione del reddito, il quale a sua volta è un riflesso dei rapporti di produzione». Inoltre i bisogni sono influenzati dallo sviluppo tecnico e organizzativo della società. In sostanza, astruendo dal valore d'uso e quindi dalle oscillazioni determinate da offerta e domanda, che è condizione in realtà rara chiamata dagli economisti "in equilibrio", agisce il solo "valore di scambio" della merce, il quale finisce per coincidere con il suo prezzo di mercato. Ma sull'automatismo di un tale evento (come sull'equazione marxiana "valore-lavoro", in quanto misura assoluta dell'economia), furono sollevate ampie obiezioni, che vertono sulla possibilità dei capitalisti di influire artificialmente sui prezzi col risultato di vedere il "valore" (di scambio) come l'opposto della pianificazione. ¹⁷

Orbene, se nell'attuale vita musicale la merce (o valore di scambio) è feticcio e maschera dei rapporti sociali fra gli uomini, condizionati dai rapporti di produzione, un presunto valore d'uso, introdotto posticciamente sulla facciata della merce è, a sua volta, maschera e feticcio della merce stessa. Insomma il valore d'uso, il "giusto", la "gastronomia" (Brecht) sembra essere il *feticcio del feticcio*, il *feticcio al quadrato*, dei rapporti sociali. Non che si possa prescindere, parlando di merce (valore di scambio), dal valore d'uso ivi incorporato (ogni bene deve essere comunque consumato dal consumatore), ma si tratta del giudizio che sul valore d'uso dà il consumatore, arricchendolo incoscientemente di quanto non ha e proiettandolo innanzi nella scala dei valori. Ovviamente l'operazione è diretta (*gesteuerte Wirtschaft*) e prende bene il suo posto nel quadro d'un ipercapitalismo, o neocapitalismo o capitalismo monopolistico o capitalismo al suo stadio supremo o *managerial revolution*, già fuori dal contesto meramente "borghese". Verso cui l'unica opposizione possibile, in arte, ci sembra essere quella della descrizione critica e del sostegno a "valori", schiacciati da ogni apparato, come il controllo da parte della classe diretta e la non meccanica dipendenza dalla società tecnica. ¹⁸

¹⁵ Op. cit., pp. 20-21

¹⁶ P. M. Sweezy, *The theory of Capitalist Development*, New York, 1942, trad. it. Torino, 1951, pp. 39, 50 e passim. L'autore precisa poi (p. 85) come «la produzione mercantile in generale non va confusa con il capitalismo... È vero che soltanto in regime capitalistico "tutta o almeno la maggior parte dei prodotti prende la forma di merci" (Marx, *Il Capitale*, vol. I, p. 188) ... ma l'inverso sarebbe inesatto: la produzione di merci non implica necessariamente il capitalismo». Ammissione importante.

¹⁷ Sul non automatismo vedi ad esempio, L. Strachey, *Contemporary Capitalism*, Londra, 1956, trad. it. Milano, 1957, pp. 25, 39, 103, 215 e segg. L'importanza dei sindacati, come modificatori di questo automatismo ed elementi di mutamento nel sistema, è nella stessa opera a pp. 111 e 179, ma anche nel marxista "ortodosso" Sweezy (op.cit., p. 256 e passim).

¹⁸ Adorno esprime il doppio passaggio "valore d'uso (rapporto sociale) - valore di scambio (merce)" e "valore di scambio (merce) - valore d'uso (mistificato)" quando afferma (op. cit., p. 22): "Il puro valore d'uso, di cui i beni culturali devono nella società capitalistica conservare l'illusione, viene sostituito dal puro valore di scambio, che si assume ingannevolmente, proprio come tale, la funzione di valore d'uso". E aggiunge (p. 43). "tutto ciò viene accuratamente manovrato dall'alto". [N. d. C.: nella prima redazione dattiloscritta, questa nota era molto più lunga, proseguendo come sotto; il passo in questione è stato poi barrato:

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La situazione odierna, su cui il teatro musicale potrebbe influire, pare caratterizzata da: 1) legame e dipendenza vincolante alla produzione tecnica; 2) feticizzazione di tale legame; 3) accumulazione crescente, ai due estremi della scala sociale, di due "classi", produttori attivi e pianificanti e recettori passivi e reificati (Mumford, op. cit., p. 95); 4) ricambio e circolazione delle élites (non dinastia come norma giuridica, il che è già molto!), con subita espunzione, però, del neo-produttore dalla "classe" che lo ha enucleato; 5) irrigidimento, relativo alla feticizzazione interagente, della classe dirigente. Lo sbloccamento potrebbe appunto iniziare quando si vedesse, sotto la feticizzazione al quadrato, l'impossibilità di usare il teatro musicale come merce. Se non opera primariamente l'offerta e la domanda, potrebbe operare il principio del "valore/lavoro", il "valore-quantità di lavoro", e, ora che non si dovrebbe usare di tale principio per la circolazione di "merci", il "valore-qualità di lavoro". Oggi la molla e il metro d'uno spettacolo è il successo e il pubblico ha bisogno del cantante-feticcio, dell'autore-feticcio, l'autore collaudato: Verdi, Puccini e Mascagni sono tanto più valori di tutta sicurezza, quanto più il pubblico trova in essi il mito della propria ignoranza (non italianità della tradizione strumentale, ad esempio, auspice Verdi) e dei propri sentimenti medi (Mimì e Butterfly, le ragazze sedotte e abbandonate, Turiddu, il traditore punito, il Duca di Mantova, sciccio bianco dell'epoca). Il destino dei capolavori! *Grand Hotel* e Rita Pavone sono altrettante proiezioni della donna della spesa e delle quindicenni, le quali si riconoscono nella fortunata che è riuscita a "farsi vedere" sul fumetto e alla televisione.

Non solo per ragioni d'economia, ma *proprio per salvare fa tradizione*, bisogna sottrarla all'apparenza di mercato, che continua ad avere, e affidarla alla cultura. Le opere del passato devono divenire opere da museo, nel senso migliore, devono essere rappresentate nel contesto di ragioni culturali, lasciando lamenti e sogni ad occhi aperti a chi immagina la cultura come cosa morta ("e chi se ne stropiccia" di costoro? per dirla fioritamente con Massimo Mila). Le opere contemporanee si trovano, però, sempre nell'impasse economico degli alti costi: esecutori, scenari, orchestra. Inoltre i locali di rappresentazione, ancorché forniti di ampi mezzi, possono essere inadeguati alle esigenze nuove, per la standardizzazione della prospettiva, per la disposizione immobile e standard dei posti per il pubblico, per le decorazioni inattuali delle pareti, per il grande spazio, che esigerebbe molto pubblico (è inutile aspettarselo in quei posti e a quel prezzo!), una grossa orchestra e voci a impostazione "lirica". A nuova realtà ideologico-tecnica può seguire nuovo stile, nuove opere; e nuovi locali, nuovi organici. Brecht ha accennato alla trasformazione di certe istituzioni, "da luoghi di divertimento che erano, in organi di pubblicazione": non c'è poi molto bisogno di costruire nuovi teatri, con macchinose e dispendiose apparecchiature, o mettere in moto le più complesse apparecchiature esistenti negli attuali teatri, per ottenere quel che si vuole: la "veridicità", la novità e complessità sintattico-espressiva, ed eliminare quello che non si vuole: la simbologia barocca, lo snobismo esteriore. Questi spettacoli ipercomplessi, non dimentichiamolo, costano un patrimonio e sono poco maneggevoli, mentre, *fuori d'una rigorosa economia di mercato e pur sempre entro strutture reazionarie*, abbiamo bisogno di spettacoli agibili e che possano, magari, girare. Stravinskij, anche per questo, può far scuola. Sarà sacrificata la "dimensione" visiva? Affatto, perché l'interesse non sarà dato dalla sua opulenza, ma dalla sua importanza sintattica. Vi sarà una "disoccupazione tecnologica" delle masse orchestrali? In primo luogo soluzioni del genere prevedono una società in cui il sindacato opera, con proposte, controllo e difesa, nel vivo dell'economia; in secondo luogo, sia gli spettacoli di opere del passato, sia le possibili repliche di opere contemporanee, ammortizzanti i costi, assorbirebbero ampie masse di orchestrali. Infine: il proposito di diffondere il prodotto artistico (quello teatrale in ispecie) in più larghi strati di persone non deriva da un intento populistico («una musica di massa che fosse coerente nella tecnica, esatta e depurata dagli elementi della cattiva apparenza, si rovescerebbe in musica d'arte, cioè perderebbe immediatamente la base di massa» -Adorno), proprio perché tende a verificare il concetto stesso di "base di massa", togliendolo dalla sua assolutizzazione quantitativa. Il "teatro" musicale, con la presenza fisica degli esecutori, aperta al contatto con i percettori dell'"opera", può essere un efficace correttivo, oggi, alla massificazione dell'industria cinetelevisiva.

4. Dall'idea di spingersi in questa direzione sono stato condotto quando ho iniziato la preparazione di *Scene del potere*/L'abolizione del diaframma *fisso* scena-platea non era per le mie esigenze una novità gratuita (nemmeno è e pretende essere una "invenzione", vedi Berio o Kagel), ma dipendeva dalle considerazioni precedenti. Come ho distinto più avanti fra visione e azione, la definizione di "teatro" da *teaomai* (vedi M. Mila, *L'Espresso*, 19.V. 1963) va bene per tutte le opere in cui vige la separazione fissa scena-platea, ma non va bene per tipi di spettacolo che teatro in quel senso non vogliono essere (a parte lo spiritoso e burbero consiglio di Mila a occuparsi, Berio e C., di "feste dell'Unità", "balli e canti popolari nelle pubbliche

«La brillante, e per taluni aspetti acuta, critica di D'Amico ad Adorno (vedi "Adorno e la nuova musica", ne: *Il Contemporaneo*, n. 17, 1959) mi pare anch'essa unilaterale e schematica. Ad esempio, quando D'Amico fa dire ad Adorno che "ormai nessuno più sa ascoltare una sinfonia da cima a fondo" (frase che non ho saputo trovare nella stesura letterale) e oppone che, appunto, il "nessuno più" è preso alla lettera e assolutizzato, non tiene conto sia del fatto che Adorno parla del mondo occidentale che corre, come mondo capitalistico, alla sua estinzione, sia del fatto che Adorno non ha pronta una soluzione di tipo "orientale"; così pure il compito che D'Amico assegna alla fruizione dell'arte ("a interrogarla, l'arte, c'è il caso di scoprire aspetti e possibilità attuali dell'uomo"), mentre, invece, da un canto c'interessa il panorama globale della realtà (e, con D'Amico, interroghiamo l'arte), dall'altro c'interessa l'arte come attualità espressivo-linguistica (e, con Adorno, magari con meno assolutizzazione, interroghiamo la realtà, e secondo l'idea, l'ideologia, quanto meno monolitica che abbiamo usato per far nostra la realtà). Ed infine, se è vera l'intuizione di D'Amico che il proprium dell'avanguardia estrema, direi dell'avanguardia quando non configura eventi d'arte ma solo materiali, è la fuga del "linguaggio" (= tradizione - comunicazione), non bisogna aver prima definito se e fin dove l'arte è linguaggio (=lo "stile" di Schönberg) e fin dove essa è continua invenzione, continuo sviluppo del linguaggio?»

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

piazze", quando non vogliamo fare del teatro e a parte le definizioni etimologiche: allora si può opporre che "dramma" viene da *drao* e significa "azione"). Ho detto "separazione *fissa*": cioè non un unico luogo deputato, il palcoscenico frontale, ma più luoghi depurati, e tutto ciò non sempre: in alcuni tratti il palcoscenico è l'unico luogo d'azione, ripristinando la convenzione gerarchica scena-platea e reagendo a quanto può avvenire prima o dopo quel tratto. Una dialettica luogo privilegiato- assenza di luogo privilegiato. (D'altra parte, molti spettacoli odierni, da quelli propriamente teatrali, a quelli della rivista, al tabarin, adoperano questa dialettica). Cosa ottengo (nell'intenzione!) con questo? Abbasso fisicamente la "supremazia" del produttore d'arte al livello del recettore, stimolo il recettore a vedere il produttore da vicino, con tutti i mutamenti *en plein air* e quindi a intervenire, eventualmente, su di lui (nello avanspettacolo sono noti questi interventi, nelle "beccate" del pubblico o in una persona che si presta all'esperimento del "mago"). Il superamento della finzione scenica non dovrebbe poi, condurre a istituire la nuova finzione che l'evento si compie, irripetibilmente, in quel luogo e a quel momento; prendendo lo spunto da Brecht, ma dialettizzando a mio modo, l'attore una volta dovrebbe *dimostrare* l'evento, *estraniandosi* dal personaggio, e altra volta dovrebbe *costruire* allora per allora l'evento. Da qui l'improvvisazione, da qui la estraniamento dallo stesso "fare teatro": il teatro si osserva "farsi teatro", il pubblico si osserva "farsi attore", essere convenuto lì per guardare (= spettatore) e poi trovarsi a partecipare a un dibattito entro l'azione stessa. Da qui la trasformazione del "teatro" in relazione, conferenza: conferenza ambigualmente, "con l'angolo meno usato dell'occhio" (Mila), diretta ad interpreti e al pubblico. Conseguentemente, il luogo più adatto per la rappresentazione non è più il Teatro dell'Opera, ma un locale dove sono costruiti diversi "luoghi deputati", di cui il più importante rimane quello frontale.

Gli eventi nello spazio: pochissimi elementi scenici, indispensabili all'azione, e, fra questi, gli strumenti musicali, disposti sul "palcoscenico" (il pianoforte una volta serve per suonarvi, altra volta per appoggiarvi un oggetto); eventuale proiezione filmica, con contemporaneo moto mimico di attori; movimenti di luce autonomi; movimenti mimici contemporanei o meno a parola e canto, operati o meno dalle stesse persone che parlano o cantano.

Gli eventi nel tempo: gli elementi tipici dello spazio (mimica, scena, luci ecc.) sono o fermi (=quadri) o mossi (=azione) nel tempo; analogamente gli elementi tipici del tempo (musica e parola) sono tratti nello spazio (lo spazio come elemento sintattico). La "parola" va dalla lettura mura (diapositive e carrelli), al parlato, al cantato, al cantato, con passaggi continui (ad esempio, in una "relazione" una frase è parlata, un'altra mezza cantata, oppure, un'unica parola è cantata- non per empito lirico, dunque, ma per "straniamento", sempre), oppure discontinui. La musica si trova anche ad affrontare in qualche punto la contemporaneità di linguaggio culto e linguaggio di consumo (o consumato?), quello "leggero", ed è sempre un problema oggi, poiché tale dicotomia è lo specchio della dicotomia sociale e farli coincidere significa anche farli collidere.¹⁹

L'"azione" rappresentata, la vicenda del potere, non segue uno sviluppo di caratteri o di personaggi, ma si può definire un montaggio di azioni rappresentanti tipi di potere, recenti e contemporanei. Tipi storici o storicizzati, che accentuano il carattere "critico" degli eventi. Mi pare infatti che la storia, il "documento", possieda una tale carica drammatica, da rendere inutile una trasposizione simbolica del fatto rappresentato: chiamare cose e persone con il loro nome storico, o, all'occasione, di storia come può essere accaduta (vedi il romanzo storico), mi sembra il mezzo più diretto per chiamare l'attenzione dei percettori dell'opera. Che bisogno abbiamo di miti simbolici fittizi, quando la nostra epoca ha prodotto "eroi" di grandezza non inferiore ad Agamennone, a Edipo, a Don Chisciotte, come un Grande Finanziere, un Hitler, un Rayk, un De Gaulle? Eroi tragici, tragicomici, eroi neri, eroi che sono, come quelli del mondo greco, sulla bocca di tutti. Ecco la necessità di farli parlare con le parole che essi hanno effettivamente pronunciato, e per le situazioni di storia inventata e ricostruita, che possono essere state pronunziate.

È evidente che il "tema" del potere è un tema aperto, si potrebbe dirlo un po' vago. Mi diveniva, però, man mano più chiaro che a me interessava l'aspetto di chi conquista e detiene il potere, non tanto l'effetto di sopraffazione della classe dominante sulla classe subordinata, ma quasi la tecnica, il meccanismo del potere. Quasi la (apparente) legittimità e la giustificazione storica del potere, uno sguardo "obiettivo", senza appelli alla lotta dei diseredati, gettato nella ben lubrificata macchina. S'intende: il potere contemporaneo, dal 1923 a oggi, e oltre. E ancora una ulteriore precisazione del tema: l'unica verità, astraibile del contesto di *tutte* le esperienze storiche dell'epoca, mi pare la dialettica pianificazione-libertà, da qui un ulteriore calarsi nella realtà: il potere come programmazione. Quindi, critica del potere come programmazione, e "critica" non

¹⁹ La necessità di usare nella stessa opera due universi di linguaggio dissimili deriva dalla volontà di "rappresentare" il mondo contemporaneo, costituito musicalmente dalla compresenza di linguaggio culto e linguaggio di consumo (autentico = musica popolare e regredito = musica leggera). Altra cosa è la "tonalità allargata" alla Hindemith o la compresenza di tonalità allargata e serialità (Britten, ultimo Schönberg): esperienze volutamente atemporali o di vagheggiamento del passato. Mentre la relazione "modalità-tonalità" poteva attuarsi in termini di integrazione, in quanto il rapporto intervallare (colore modale) dei due modi, maggiore e minore, persisteva pur irrigidito nella tonalità, che era insieme traduzione delle "qualità formali della tonalità nella concretezza fisica del suono" (Rognoni, *Introduzione a Schönberg*, Harmonielehre, cit., pag. XXIII) e codificazione di quell'irrigidimento in *funzioni fisse*, la relazione "tonalità-serialità" può esser vista in termini di esclusione, poiché il rapporto intervallare delle dimensioni (colore intervallare) non è irrigidito in funzioni: sebbene alcune *funzioni mobili* possono apparentarsi a quelle della tonalità non ancora sistematizzata.

Certo: riscattare "l'equivoco flirt col banale" è "impresa sgominante", come quella di "inserire una figurazione destinata a restare solitaria in uno schema omoritmico" (M. Bortolotto, *Introduzione al lied romantico*, Milano, 1962, pp. 139, 171). Beato incanaglimento.

Titolo || Un'esperienza di "teatro" musicale.

Autore || Domenico Guaccero

Pubblicato || Domenico Guaccero, *di Domenico Guaccero prassi e teoria*, Nuova Consonanza ed., Roma 1984, pp.147-166

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

vuoi dire "rifiuto", ma sguardo critico sul reale (reale, non realismo). Certo non "possiede" una verità che possa verificarsi immediatamente nella pratica, benché il solo fatto di abituare e abituarci a guardare il reale da tutti i lati è oggi un impegno rivoluzionario. L'opposizione, magari preconcetta e radicale, l'opposizione al potere è, oggi in Italia (= mondo in cui viviamo), un atteggiamento costruttivo. Positività del negativo.

Il pericolo d'una "azione teatrale" del genere è nella scientificità didattica che potrebbe opporsi costituzionalmente all'invenzione artistica. Ovvio che la vittoria dell'invenzione sulle intenzioni può essere verificata solo nella percezione diretta dell'opera. Posso per ora descrivere soltanto gli accorgimenti da me presi per riscattare la "impoeicità" del tema (il modo con cui ho saputo usare quegli accorgimenti è altra faccenda): in primo luogo, traduzione del "tema-potere" in processi di elementi e dimensioni artistiche (suoni, parole, luci, mimiche desunte da quel tema, non usate al fine di realismo fotografico, ma trasposti in collegamenti non "naturali"; non sostanzialità degli attori-personaggi: i cantanti entrano ed escono dalla pelle dei personaggi, gli attori passano, a vista, da un ruolo-personaggio a un altro (*Verfremdung*); gli esecutori musicali come parte, in generale statici, a volte dinamici, dell'elemento visivo; uso contemporaneo di "personaggi" cantanti e parlanti, di azioni in diversi luoghi dello spazio disponibile; non consequenzialità di sviluppo dei diversi nuclei d'azione, quindi "scene" interscambiabili, embricate ecc. (mentre dura la scena prima inizia la scena seconda, oppure l'opera inizia con la scena seconda cui segue la prima). Opera in accrescimento o aperta, perché il problema del potere è sempre, ancora e sempre aperto. Una prima cernita di "azioni" su questo tema, può dirsi *Il potere n. 1*, presenta il potere programmatore: possibile e prevista una seconda parte "seria" contrastante con questa prima, che ha un tono generale tra critico e grottesco. I diversi nuclei d'azioni (scene) sono di storia *inventata*: i relatori dell'ufficio di programmazione e il "tempo libero" (ossia la programmazione dell'autosacrificio); *seminventata* la programmazione della contingenza economica (ossia il gioco dei *big* e della borsa); *documentaria*: autocritica, condanna e riabilitazione di Rayk, l'Europa delle patrie, del "generale-presidente" e la programmazione del millennio, visto in retrospettiva, di Hitler.

A quale "pubblico" mi rivolgo? Per chi scrivo? Per chi non vuole essere più soltanto "pubblico". Non un taglio nel pubblico in senso di "classe" economicopartitica (Brecht), ma nel senso di una "classe" fluida (Marx: "che cosa costituisce una classe?" - in *Il Capitale*, vol. III, 3, pagg. 302-303), interpartitica (politico- sociale) e intellettuale (critica). Nella particolare condizione, quella dell'Italia '63, un lavoro del genere può trovare rispondenza in persone legate alla ricerca intellettuale e alla produzione: tecnici, intellettuali, gruppi organizzati in collettivi come sindacati, personali di fabbrica, partiti politici, scuole. Niente *routine* di festivals aperti solo agli intimi o di manifestazioni del bel mondo, con belle signore compiacenti. Parlare a chi è già convinto è quasi inutile, significa solo rafforzarlo nella fede; ma è difficile parlare a quelli da convincere, se mai l'arte, ammesso che l'intento si realizzi in arte, può aiutare a formare una convinzione. Convincere all'arte e all'esperienza, come «possibile strada verso un oggettivo e un sociale non rettorici». ²⁰ (Meglio essere preparati: oggi è difficile comunicare).

²⁰ Bortolotto, op. cit., p. 60.